

SIMPLIFICACION DE LA FORMA EN EL ARTE JAPONES

Pilar Cabañas Moreno

Universidad Complutense de Madrid

Publicado en: *Homenaje al Profesor Hernandez Perera*. Comunidad Autónoma de Canarias y Dirección General del Patrimonio Histórico. Madrid 1992. Págs. 805-811

Si pensamos de forma generalizada en "Arte japonés", las primeras ideas y sensaciones que nos vienen a la mente son quizás las de elegancia, refinamiento, sensibilidad, sutileza.

Si vamos un poco más allá y entresacamos aquellas características que nos hacen describir algo con tales calificativos, mencionaremos la suavidad de las formas, el poder de sugerencia, la escogida elección de los elementos utilizados, la aparente naturalidad, la claridad de líneas y la claridad compositiva, la sensación de sosiego. Rasgos todos a los que el artista japonés llega fundamentalmente a través de la simplificación.

Cuando a mediados del siglo XIX empezó a difundirse en Occidente el conocimiento del arte japonés, pronto supieron apreciarse sus valores. Ernest Chesneau subrayaba ya en su libro *Le Japon à Paris*, 1878, las siguientes características: "*La composición inesperada, el trato magistral de la forma, la riqueza de colores, la originalidad del efecto pictórico y la simplicidad de los medios utilizados...*" ¹

Simplicidad. Haciendo un recorrido por la historia del arte japonés se aprecia cómo este rasgo estético se halla siempre presente de una u otra manera en sus manifestaciones más características. Se pueden encontrar ejemplos en los que nos cueste apreciar esta sencillez, siendo por lo general obras creadas en las épocas de mayor influencia artística exterior. Dicha influencia es casi siempre asimilada poco a poco mediante un proceso de simplificación.

Amaterasu, la diosa del sol, divinidad sintoísta, está en el origen de este concepto: la diosa del sol podía haber escogido como vivienda el más resplandeciente y suntuoso palacio; sin embargo, escogió como morada una casa de paredes desnudas y el techo de paja, quizá muy semejante al Gran Templo de Ise.

Así pues, la grandeza de la diosa aparece reflejada en su sencillez de espíritu y en su humilde morada, y no en la ostentación y el brillo. Estos rasgos presentes ya en uno de los dioses fundacionales de Japón, continúan hoy siendo características esenciales que definen al japonés.

Con la llegada de la secta budista Zen en los inicios del periodo Muromachi (1338-1573), esta cualidad inherente de la cultura japonesa quedó claramente definida en uno de los principios estéticos de la nueva secta. Este principio, llamado *WABI*, encierra en sí la idea de pobreza, de carencia de bienes aparentes, la belleza de lo humilde, la total ausencia de exceso. Es el intento de aproximación a la belleza esencial, el tratar de eliminar lo que de ficticio hay en cada cosa y vislumbrar la belleza que existe detrás de tanta falsedad.

El sentimiento de *wabi* reside en un alma limpia, y dicho

sentimiento sólo puede plasmarse a través de leves trazos de pincel o de un sencillo diseño. Una maraña de elementos ocultaría esa belleza espiritual que el artista ha dejado aflorar desde su interior.

De su sencillez y economía de medios se desprende una gran vitalidad.

No en todas las obras que podamos contemplar la simplicidad es apurada al máximo, sino que en cada una pueden apreciarse recursos diferentes que tienden a esta búsqueda de la sencillez de una u otra manera.

Sugestión, Simplicidad, Irregularidad y Caducidad, son cuatro conceptos claves en la expresión artística japonesa, estando los dos primeros estrechamente ligados entre sí.

Cuando el artista japonés renuncia a una descripción completa del objeto, del paisaje o de la escena, simplifica. Con frecuencia insinúa un espacio que continúa más allá de los límites del cuadro, creando así una brillante y dinámica composición. Escoge aquellos elementos que más pueden aportar a la expresión de la belleza que él ha encontrado y que

quiere comunicar. Con frecuencia para ello el artista recurre a la línea como medio de expresión. La línea aporta claridad a la vez que evita consideraciones de tiempo y espacio, al no existir gradaciones que hablen del momento del día en que ocurre la escena, ni sombras o gradaciones de color que nos indiquen explícitamente la lejanía o cercanía de lo representado. Esto resulta vanal, pasajero, y como elementos no esenciales se prescinde de ellos. Se favorece así la técnica artística del poder de sugerencia, llamado *yûgen*. Monet decía del arte japonés: *"usa la sombra para evocar una presencia, un fragmento evoca la totalidad"* ².

El empleo de la línea es un fiel exponente de la economía de medios característica del arte japonés. En ningún momento debemos pensar que esta simplicidad, esta intención de "expresar lo más con lo menos" sea una manifestación de tosquedad, sino todo lo contrario, de refinamiento. Lo que el artista pretende es prescindir de todo aquello que distraiga para que su mensaje, o el sentimiento que él desea transmitir, pueda ser aprehendido fácilmente por el espectador.

Las formas y expresiones de las figuras se traducen mediante la línea en formas abreviadas fácilmente comprensibles. Unos simples trazos aportan gran información sobre el personaje representado, sobre su psicología. Baste como ejemplo recordar la obra de Sengai en la que representa a Daruma, o los retratos de famosos actores de *kabuki*.

La pintura zen es el mejor ejemplo para reconocer estas características. Bastan unos brochazos insinuantes y enérgicos para descubrir todo un mundo detrás de esas líneas. El color es innecesario, distrae y dota a lo representado de un carácter más individual. Esta simplificación del color es un recurso frecuente. Se utiliza la tinta negra y los vacíos blancos del papel sacando de ellos

el máximo provecho. Se economizan recursos y se aumenta el poder de sugerencia.

La mencionada utilización de los espacios vacíos, en blanco, es el recurso más efectivo para expresar aquello que por sus cualidades espirituales es imposible plasmar con elementos materiales por mucho que se los desmaterialice. Encontramos frecuentemente que al contemplar las obras en las que se recurre a esta utilización de los vacíos, son éstos los que nos cautivan, los que nos transmiten la calma, la serenidad de una atmósfera de carácter universal en la que a todos nos gustaría sumergirnos.

Este concepto de simplicidad que nos ocupa envuelve también a las composiciones. Por lo general no hay preocupación de reproducir el mundo tridimensional con su efecto ilusorio. Se opone así la forma de representar japonesa al realismo figurativo vigente en Occidente desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XIX, en el que la geometría de la perspectiva tridimensional, el modelado de las figuras y la utilización de claroscuros, se manejaban de manera que el espectador viera recreado lo representado de la forma más realista, tal y como el ojo era capaz de captarlo. No es que el artista japonés sea incapaz de expresar el espacio y las relaciones entre los objetos, sino que la manera de abordarlas difiere. Puede apreciarse en esta diversidad una mentalidad muy distinta. El racionalismo occidental queda patente en la visión de lo representado desde un único punto de vista y la subordinación de todas las líneas a un único foco. El artista domina la escena y todo gira en torno a él, todo está en función suya.

El artista japonés representa sus figuras y escenas con un "punto de vista móvil". Tomando como ejemplo la representación de una ciudad, sería como si paseando por ella plasmara cada escena de cerca y de forma independiente, y no en función de lo visto anteriormente, o en función de lo que se ve más allá. El punto de vista se desplaza libremente. Todas las escenas, observadas desde un punto de vista diferente se yuxtaponen en una superficie. Emana de esta forma de representación una espontaneidad y movilidad que no existe en la rigurosidad geométrica de la perspectiva occidental que converge en un único foco. Cuando observamos las escenas japonesas así representadas se desprende de ellas una simplicidad en la ausencia de interrelaciones y dependencias de tamaño y en la carencia de variaciones de color y luz, que existen en las occidentales. Esta simplificación de subordinaciones permite al artista abordar de cerca cada uno de los detalles.

En esta diferente aproximación al espacio por parte de los artistas tenemos que el predominio del punto de vista del individuo en el arte occidental hace que se subraye la perpendicularidad del espacio con respecto al plano de la imagen, mientras que las representaciones japonesas se caracterizan por su horizontalidad, se respeta al objeto y adapta el punto de vista a sus exigencias. Se sigue lo dispuesto en el plano de manera fluída, como si de un

discurrir se tratara.

Se desprende de la forma de representar japonesa un acercamiento más sencillo a todo lo que nos rodea. El individuo se siente inmerso en aquello que nos presenta, no limitándose a ser un mero espectador que mira desde la ventana.

Dentro de esta tendencia a la simplicidad, el profesor Takashina Shûji habla de la "Estética de la abreviación" como de una de las características claves del arte japonés. Esta puede apreciarse, como ya hemos visto, en el arte zen, pero también en el llamado "arte decorativo". Son dos géneros, propiamente japoneses, que aunque artísticamente hablando parecen opuestos, ambos están inspirados en la misma sensibilidad estética.

Aunque pueda parecer contradictorio, el abundante uso del dorado en puertas y biombos, desde mediados del siglo XVI hasta mediados del XIX, nos remite a esta tendencia artística japonesa hacia la simplicidad. Si se analiza la intención con la que este tipo de fondos es utilizado, a parte de su evidente efecto decorativo, observamos cómo con este recurso se evita que el espectador vaya más allá de la imagen representada. Se eliminan elementos como el cielo, el suelo, la vegetación circundante, que nos sitúan en un momento y lugar determinado, y que carecen de importancia tanto para el artista como para el espectador, acentuándose así la simplicidad de la composición y la claridad cromática.

El artista japonés suele salir airoso de esta conjugación estética entre el amor hacia lo decorativo y la simplificación casi austera. La cuidada elección de los elementos utilizados y el punto de vista más adecuado para su representación, hace innecesaria la profusión de detalles ornamentales para cumplir con su propósito decorativo.

La palabra abstraer es definida como considerar aisladamente las cualidades de un objeto, o el mismo objeto en su pura esencia o noción. Dentro de esta tendencia decorativa eliminando lo no esencial se llega a formas "casi" abstractas. Partiendo de elementos naturales como olas, ondas en el agua, montañas, hojas, flores, aves, etc., el artista japonés consigue transformar la apariencia momentánea de los elementos de la naturaleza en un diseño pictórico de gran fuerza y simbolismo. Despojando a los objetos de aquellos rasgos descriptivos no esenciales el artista consigue de ellos sus formas puras, y la gran fuerza que éstas son capaces de transmitir.

Centrándonos en ejemplos concretos tenemos los *haniwa* (S.II-V), terracotas en las que se representan bailarines, guerreros, casas, animales, etc., y que se caracterizan por sus formas simples plenas de fuerza. Hay en ellas un juego de superficies planas y sombras muy acentuadas. Hoy son una gran fuente de inspiración para aquellos artistas que buscan la total simplificación, la abstracción.

Durante el periodo Fujiwara (897-1185), a principios del siglo

XII, podemos tomar como ejemplo la iconografía budista. El budismo había llegado desde China con unas cualidades misteriosas, esotéricas, pero poco a poco, al ser asumido por el carácter japonés fue haciéndose más sencillo, más comprensible, resultaba más familiar. Así en la iconografía, es el mismo Amida quien sale a recibir las almas. Esta cercanía de los dioses lleva al artista a plasmar los temas religiosos con una gran sencillez y espontaneidad, apreciándose un mayor contenido íntimo, a la vez que el empleo de un menor número de elementos.

También en los *e-makimono*, que alcanzaron su edad dorada entre el siglo XII y el XIV, se aprecia este hilo de simplicidad devanado a lo largo de toda su historia. En esta pintura ilustrativa, *monogatari emaki*, se diferencian dos tipos: el llamado *Hakubyo e-makimono*, en el que la tinta es casi el único material empleado, y el *Tsukuri-e*, en el que hay una gran abundancia del color. En ambos casos el predominio de la línea es total y completo, pero mientras en el primero, sirva como ejemplo el *Choju Giga*, ésta es prácticamente el único recurso utilizado, en el segundo, representado magníficamente por el *Genji monogatari*, los temas son dibujados con líneas muy pronunciadas, para ser posteriormente aplicadas las masas opacas de color, y finalmente repintados los bordes con fuertes líneas de tinta. En ambos casos el trazo vigoroso y desenfadado permite que la simple utilización de líneas y formas sea suficiente para lograr la expresión. Por lo general las figuras son representadas de un modo totalmente estilizado: dos hendiduras marcan los ojos, un trazo angular describe la nariz y una pequeña mancha de color rojo los labios. No es que falte pericia técnica, la hay como puede apreciarse en el tratamiento de las formas y los detalles, sino que se advierte en ello una intención.

En otra de estas obras el *Heiji monogatari emaki*, de finales del siglo XII, se ha prescindido de la línea y las figuras están realizadas con simples manchas de color, con una técnica mucho más abstracta que en otras obras contemporáneas. Su colorido brillante, fuerte y contrastado dota a la obra de un gran dinamismo.

Sesshu en el siglo XV y Sengai, a caballo entre el XVIII y el XIX, son dos grandes ejemplos de la expresión de la simplicidad en el arte zen. Si el budista zen busca en su interior la esencia del ser y de la belleza, la consecuencia más inmediata es que para expresar tales principios se ha de simplificar la forma al máximo. La esencia no está en el adorno, en lo superfluo, en lo vanal. Así como el espíritu simplifica los pensamientos, el pincel ha de simplificar sus trazos, e incluso enmudecer, para expresar lo esencial. Las obras de estos dos monjes son claves para captar la fuerza de esta característica de simplicidad del arte japonés.

También la cerámica se hace expresión de este principio. Es muy elocuente el hecho de que a pesar de la introducción de los esmaltes

vidriados y de la utilización de la porcelana, el consumo de cerámicas de apariencia más tosca no disminuyera. No hay que olvidar la admiración que despierta en el japonés la fuerza de la naturaleza y la pureza de los elementos.

La cerámica preferida por el japonés es aquella que, sencilla en los materiales y formas utilizados, rezuma una gran vitalidad. Es este tipo de piezas el que mejor refleja la belleza de la naturaleza. Hon'ami Koetsu (1558-1637) y Ogata Kenzan (1663-1743), por citar dos de las figuras más representativas en esta parcela del arte, dotan a sus diseños de una gran fuerza, fuerza que reside en su misma simplicidad artística, rebosante de sensibilidad.

La Villa Katsura (1620-1675) constituye un magnífico ejemplo arquitectónico en el que apreciar la característica en estudio. Comparar su planta con la de cualquier otro edificio occidental del momento puede ayudarnos a apreciarlo. La curva y contracurva están totalmente descartadas, tan solo se juega con líneas verticales y horizontales. Es una construcción de carácter abierto, lo que permitió que fuera levantándose por partes de acuerdo con las necesidades. Podría definirse como una edificación por módulos. Tan sólo su sencillez compositiva hizo que este aumento de las partes fuera posible sin que por ello perdiera su armonía. En todo momento el énfasis se pone en el espacio interior y exterior que se crea en torno a ellos, y no en la monumentalidad de las fachadas como ocurre en Occidente.

La limpieza del espacio interior donde la vista apenas encuentra obstáculos que la detengan, así como la posibilidad de por medio de los *futsuma* hacer desaparecer las paredes, nos pone de nuevo en relación con la simplicidad de formas del lenguaje artístico japonés. La escasez de elementos que separan interior y exterior permite que entre ambos espacios se establezca un profundo diálogo.

Los grandes maestros del periodo Momoyama (1573-1615), cuya labor se prolonga en el tiempo hasta el inicio de la era Meiji (1868-1912), nos ofrecen obras cargadas de genio decorativo. Sus diseños se caracterizan por el ritmo y riqueza cromática, por el empleo de colores limpios, la utilización de grandes espacios libres ("Biombo de los dioses del Trueno y el Viento" de Sotatsu (activo a principios del XVII)), y la tendencia a la simplificación de formas que llega en ocasiones a la abstracción ("Biombo de las flores de ciruelo rojas y blancas" de Ogata Korin (1658-1716)). La combinación de formas abstractas y planas es manejada por estos artistas con un fantástico efecto decorativo, intentando conseguir siempre un perfecto equilibrio.

Si volvemos la mirada hacia el grabado vemos cómo su técnica exige precisión en la línea y nitidez. En su primera etapa se prescindió

incluso de los fondos ambientales como había sucedido con las obras de las escuelas decorativas donde los fondos quedaban anulados por el uso del dorado. Era utilizado el mínimo número de objetos para ambientar la escena. La inexistencia de un fondo o su simplicidad permitía al artista conseguir que el espectador se fijara simplemente en el tema principal, o en la parte más interesante y destacable de él.

Poco a poco los temas se fueron complicando, pero aún así, nos encontramos con rostros magníficamente definidos con muy pocas líneas, tanto si se idealizan, como si se trata del más fiel retrato.

En los grabados, salvo en la etapa final, cuando la influencia de la técnica pictórica occidental se dejó sentir, se prescinde de la luz y la sombra para crear la ilusión de la tercera dimensión, encontrándonos con obras en las que el color es plano, sin variaciones en su tonalidad. El empleo dominante de la línea y este uso del color da una claridad a las obras de la que resulta sencillo disfrutar.

Para finalizar, me gustaría llamar la atención sobre los *mon* japoneses, surgidos como divisa entre los nobles japoneses para diferenciar a sus criados y marcar sus pertenencias. Se trata de diseños geométricos creados para ser inscritos en un círculo. Los motivos empleados son elementos muy esquemáticos, incluso abstracciones, que en un buen número de casos ilustran sobre el significado del apellido de la familia.

El término *mon* suele traducirse como sinónimo de escudo heráldico, pero tiene poco que ver con esta idea, ya que en contadísimas ocasiones las figuras que aparecen tienen tan alto contenido simbólico, y en la mayoría de los casos son un diseño que responde al gusto personal del jefe del clan.

Los *mon* se caracterizan por la claridad de sus trazos, el esquematismo con que los temas son abordados, y por ser trabajados tan sólo en dos colores. Cuando el arte japonés se difundió en Europa estos emblemas atrajeron de forma especial a los diseñadores, dejándose sentir su influencia, sobre todo en el mundo del arte gráfico.

Si recordamos nuestros escudos heráldicos no cabe hablar más que de simplificación de formas al mirar los *mon* japoneses.

Podría decirse que la simplicidad brota en el hombre una vez que ha liberado su espíritu de todo aquello que le inquieta o perturba. Sólo cuando la calma aparece el alma es capaz de descubrir cual es la belleza verdadera. Esta premisa que está presente en la creación del artista japonés, es la clave para entender el carácter agradable que generalmente se desprende de la contemplación de su arte.

Pilar Cabañas Moreno

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid

Becaria de Investigación del Departamento Arte III de la Facultad de Geografía e Historia. (1988/1992)
Area de Investigación: Lengua y Cultura de Extremo Oriente.

DIRECCION:
C/ Mar Jónico, 19
Pozuelo de Alarcón
28023 MADRID
Tfno.: 352 22 88

TEMA: "Simplificación de la forma en el arte japonés"

ILUSTRACIONES:

"Choju Giga" Siglo XII. *Monogatari emaki* tipo *hakubyo e-makimono*.

"Recipiente para el agua". Cerámica Tamba. Siglo XVII.

NOTAS:

- 1... Takashina Shûji: "El principio decorativo en la pintura japonesa". Cuadernos de Japón, vol.III, No.2, 1991, p.67.
- 2... Opus cit. supra, p.71.

